

סגנון ורפרטואר

איתם מאירופה, ניהוח המזרח שנחשפו אליו, והתנ"ך. רובם העדיפו להחיות את הדמויות שפגשו בין דפיו. ההתמקרות בנושאים הלוקחים מתוכו נועדה להביע בראש ובראשונה את רצף הקשר בין ההווה והעבר.

רפרטואר

על רקע הזרם הארצישראלי התפתחו ריקודים שבמרכזם דמויות תנ"כיות או טיפוסים מן המזרח, ומחולות ששאבו את השראתם מנוף הארץ. דמויות מן התנ"ך שימשו מקור השראה לרקדניות הוותיקות ולצעירות כאחת. ירדנה כהן רקדה דמויות של נשים עבריות; רינה ניקובה הקימה את הבלט התימני, ודבורה ברטנוב יצרה, לדוגמה, את החיזיון זיכרונות עם.

רוב הרקדניות האחרות ניגשו לנושאים אלה כאל כל נושא של המחול האירופי המודרני, על החומר התנועתי האופייני לו. ואולם גרטורד קראוס, שהופיעה באירופה במחזרות ריקודי תנ"ך (הגר, יהודית), פסקה, שלא כאחרות, ליצור ריקודים בסגנון זה בעקבות המפגש שלה עם הארץ. לנחמן בן-עמי הסבירה: "יש אוריינטאליזם אירופי. הוא מתוק וסנטימנטאלי. הרקדנית משלחת את ידיה כשני נחשים. אך המזרח שלנו אינו מתוק. הוא פראי ונסער, גם נאיבי וגם גס. [...] דינאמי ובעל לשון עצמאית בריתמוס, במוזיקה, בנוף ובהבעה האמנותית. [...] באירופה היה לי עוד בנעורי העזו לרקוד את התנ"ך ואת הגטו. בלבי ניהשתי את המזרח. אך בבואי לכאן – חיכיתי. עד אשר פיתחתי בעצמי את ההרגשה והביטחון, אשר באים לאדם אחר שהיכה שורשים. באירופה היה יחסי למזרח יחס של געגועים אל ארץ אבותי, ואילו כאן נאלצתי לחפש ולמצוא את המולדת, מבחינה אנושית ואמנותית כאחת, כדי להעלות את ההשראה האמנותית לרמה של בגרות" (על המשמר, 1948).

היהודי בן המזרח סימל בעיני אמנים רבים את הארצישראלי האותנטי, את החיבור בין היהודי של המאה ה-20 ובין אבותיו. מדי פעם הועלו ריקודים המתארים גם דמויות ערביות (יפו הערבית וריקוד מזרחי מאלף לילה ואחד של אגדת; הקוקייה של רינה ניקובה), כי "הערבי הוא, במידה מסוימת, היהודי האותנטי הקדמון, הטרומ גלותי. [...] דמותו של הפרא האציל, יודע המלחמה", כפי שכתב גרשון שקד בספרו אין מקום אחר: על ספרות וחברה (עמ' 73). בעקבות המאורעות נמוגה ההילה הרומנטית-נאיבית שנקשרה לדמותו של הערבי, ובסוף שנות ה-40 כבר הסתייגו בקול רם מהצגתו באור זה. כתבה בתלוי: "דומתני שהגיעה העת, שהנוסח הזה יעבור מן העולם, ממש כשם שעברו חלפו הימים, שבחורינו התגנדרו בכאפיות הערביות לראשם" (מתוך תיקה של יהודית אורנשטיין בארכיון הספריה למחול).

באותן שנים היה נוף הארץ נושא מרכזי במחול, כמו גם באמנות הפלאסטית, בספרות ובמוסיקה שנוצרו אז. מרק לברי,

לאן פניה של האמנות בארץ? סוגיה זו העסיקה בתחילת המאה את היוצרים בכל התחומים. אחרי אלפיים שנה עמדו הם לקבוע על אלו יסודות תושפת האמנות הארצישראלית, ולא ייפלא שכל אחד מהם חש אחריות רבה וגם קנאות לדרך שהלך בה. הם שאלו את עצמם אם עליהם ליצור אמנות אוניברסלית, או אולי להשקיע מאמצים ביצירת אמנות בעלת אופי ארצישראלי מובהק. שני תהליכים הפוכים התחוללו בתחילת המאה בקרב אמנים יהודים באירופה: תהליך של התברלות מול תהליך של התבוללות. אמנים ממזרח אירופה הקימו במוסקווה את תיאטרון הבימה ועמדו על כך שידבר עברית, ורבים מהם שאפו להגיע לארץ-ישראל וליצור בה, בהשראת המסורת והערכים היהודיים. במערב אירופה, לעומת זאת, ביקשו אמנים יהודים להידמות עוד יותר לבני העמים שבתוכם ישבו.

בתחילת המאה היו רוב העולים ארצה יוצאי מזרח אירופה, ולכן המגמה השלטת היתה לעורר אמנות מקומית ייחודית. על רקע זה מתברר מדוע ברוך אגדתי, שבא ממזרח אירופה, ניסה ליצור מחול ישראלי מקורי, ואילו מרגלית אורנשטיין, שראתה עצמה כבת התרבות המערב אירופית, כתבה: "אל תרימו קול לדרוש אמנות עברית, טרם עברים אנחנו! אל תדרשו ביטוי ללאומיות באמנות בטרם נגיע לביטוי מיוחד בחיינו היום-יומיים. אל תדחקו את הקץ" (כתובים, 1929).

מאמצע שנות ה-30, משגברה העלייה ממרכז אירופה, התחזק הזרם שתמך בהשלטת רוח התרבות האירופית בארץ. יהודית אורנשטיין, למשל, חשבה כי יש דברים מסוימים החייבים לצמוח בדרך הטבע, וכי תרבות אינה צומחת מהיום למחר. "להבמאי" משה הלוי עם הרוח האקספרימנטאלית שלו חיפש את הסינתזה של סגנון אירופי, סגנון ישראלי וסגנון ארצי. הוא לקח, לפני ההצגה יעקב ורחל, את התיאטרון לחדש שלם לחיות עם הערבים בנגב וללמוד את צורת ההתבטאות הגופנית שלהם ואת צליל השפה. [...] אנחנו, שלא דגלנו בשיטה זו, לא השתתפנו בזאת" (ראיון משנת 1986 השמור בספריה למחול). אבל לא כל המבקרים היו תמימי דעים איתה. כתב בזמנו המבקר סגל: "לא כל הרוגל באירופיות, מגיע על ידי כך לדרגה אירופית. הוא מקל על עצמו ונוטל מן המוכן. [...] בכל שימוש לועזיות יש משהו של טפילות, של חיקוי. לאן נגיע, והאם נגיע ככלל למשהו, אם כל אחד יבזז לחלוציות אמנותית בארץ?" (התבוללות במחול", מתוך תיקה של הילדה קסטן בארכיון הספריה למחול).

כך או כך, האמנות שהיתה עתידה לצמוח כאן היתה אמורה לשקף תפיסת עולם מודרנית בזמנה. השאלה היתה, מאלו מקורות על האמנים לינוק ואיך ישלבו באופן אורגני, לא מאולץ, את החומר שיתבסס עליו עם הגישות והטכניקות שהיו מתקדמות אז. רוב היוצרים הארצישראלים חיפשו קצה חוט, שיחבר את ארץ-ישראל המתחדשת עם ארץ-ישראל הקדומה. עד אז נערכו בארץ רק חקירות ארכיאולוגיות מעטות, כך שהמקורות היחידים שהאמנים יכלו להישען עליהם, מלבדן, המטען התרבותי שהביאו

למשל, הלחין סוויטה לתזמורת סימפונית, עמק שמה, וכמעט כל רקדנית חיברה לה כוריאוגרפיה משלה. גרטרוד קראוס: "הארצישראליות באמנות זה טון, או צבע, או קרן אור העוברת בכל. האמן קולט מן הארץ, ויוצר ממנה, משורשיה" (על המשמר, 1948).

פופולאריים במיוחד היו ריקודי ההורה למיניהם, שהועלו על הבמה לאחר עיבוד אמנותי ושסימלו את נעורי הארץ המתחדשת. נושא נוסף שבו בא לידי ביטוי הקשר למורשת היה העיירה היהודית במזרח אירופה. ברוך אגדתי, דבורה ברטנוב, דניה לויץ ואחרים יצרו ריקודים המתארים דמויות משם. אחרות מהרקדניות שעדיין לא חשו מושרשות דיין בארץ כדי לנסות להצמיח באופן אורגני אמנות ארצישראלית, העדיפו לגעת במה שמכונה נושאים יהודיים. אלוה דובלון: "כשהגעתי ארצה רציתי ליצור ריקודים על נושאים ארצישראליים, אבל בשבילי החיים בארץ ישראל היו עולם חדש, שפה חדשה, עולם מלא קשיים. אמנות זו תמצית החיים, ולא החיים עצמם". וכדי שאפשר יהיה לתמצת חיים, צריך להיות נטועים בהם.

דובלון רואה בתרבות העיירה נכס של העם שחשיבותו מקבילה לחשיבותה של המיתולוגיה היוונית. לא כך חשו בני הדור השלישי וממשיכיהם. להם היה הנושא זר, ובמירת מה אפילו מעורר רחיה. בשנות ה-30 וה-40, התבסס החומר התנועתי של הריקודים שנוצרו אז בארץ בעיקר על עבודת טורסו (הגו), תנופות, אימפולסים, קפיצות וסיבובים למיניהם – תנועות זורמות שבאמצעותן הביעו מטענים רגשיים. נפילות, גילגולים ועבודת רצפה, שיהיו אופייניים למחול המודרני האמריקני, עדיין לא היו מקובלים כאן. סיפרה דניה לויץ: "את הריקוד ייאוש סיימתי בדפיקות אגרופ על הרצפה. השתגעת, אמרו לי, מי רוקד על הרצפה? רוקדים למעלה!".

ושלומית רוט כתבה על נעמי אלסקובסקי: "על כל פנים, מוטב לה לוותר על הנפילה והצניחה על הרצפה, שבהן היא מפסיקה את רוב ריקודיה. מעשה משובח זה מערער את יסוד הריקוד, וכן פוגע בטעם הטוב במידה רבה" (במה מ"ד, 1945).

רוב הרקדניות אימצו את תפיסת רודולף פון לאבאן, שחקר את חוקי התנועה ושלמד כי אפשר להעביר מסר רעיוני באמצעות קומפוזיציה. "כדי להוציא אל הפועל תנועה פיזית, זקוקים אנו לשלושה דברים: כוח, זמן, חלל. יכולים אנו להרים את היד בכוח, רב או מועט; במשך זמן קצר או ארוך; במקצת או בהרבה; להניע אותה בחלל רחב או מצומצם; יכולים אנו גם לשנות את הכיוון בחלל [...] ובשעה שאנו מעבירים את התנועה הפשוטה הזו של הרמת היד לשטח של תרגיל אמנותי, מתוסף מושג רביעי, בעל אופי פסיכי – ההבעה. מקובל לחשוב שלהביע איזה רגש שהוא אפשר רק באמצעות ההטעמה בשפה ועליידי העוויות הפנים. [...] גם הגוף ותנועותיו הם אמצעי הבעה" (מרגלית אורנשטיין, חזרת, 1940).

אבל היה פער בין התיאוריה לבין יישומה. הלכה למעשה, נגררו לבטא זאת במימיקה, שהיתה לא פעם מוגזמת. שלומית רוט על פאולה פדאני: "יש עוד להוסיף ולעבר נמרצות את מקוריות התנועות, הן בעוצמתן והן בכנייתן בחלל. רק אז יהיה מחזור הריקודים ראוי להיקרא בשם קומפוזיציה. [...] הגורם המשחקי (הודגש) למעלה מן המידה בעוד הבעיה הריקודית לא נפתרה למעשה. תמיד יש לזכור! הרקדן נדרש לפתור פתרונות ריקודיים ולא שחקניים" (במה מ"ה, 1945).

הגישה המהפכנית של ראשוני המחול המודרני עודדה פריצה לעבר שילוב האמנויות, מדיקלום ושירה ועד מימיקה ושימוש באזורים. ריבוי המסכות בעבודותיה של מרי ויגמן, התיאטרליות בעבודותיהם של פון לאבאן, קורט יוס והראלד קרויצברג,



"TO THE WELL", YARDENA COHEN

"אל המעיין", ירדנה כהן

והניסיונות המעניינים של אוסקר שלמר בתחום התיאטרון הטוטאלי, כל אלה חרגו מן המחול הטהור. בארץ דחו זאת על הסף רוב המבקרים. לאה גולדברג צפתה במורת רוח בריקוד עיץ, שבו עלתה גרטרווד קראוס על פודיום בשמלה ארוכה (ראה גם בפרק "תפאורה"), וכתבה על "האמצעי הדקורטיבי הבלתי ריקודי של הצמיחה (ועלייה על המדרגות במקום צמיחה מתוך הגוף עצמו)" (במה כ"ב, 1939). ואילו המבקר גרשוני יצא בהכרזה: "זו עדות לשפל ולדילדול מקורות המחול. [...] הגוף, הכלי המפואר, שעליו פורט כל מחולל, מן האדם הפרימיטיבי ועד לאמן המחול המודרני [...] הגוף הזה שוב אין די בו לאמנות המחול של תקופתנו. [...]. אמצעי העזר לא זו בלבד שאינם מועילים אלא מורידים. ויש רצון להביע את התקווה, שגם אמני המחול יגיעו עד מהרה לכלל דעה, שכוחות למכביר מפכים בו, באמן המחול, כדי ליצור בהם מחולות מלאי מיקצבים, בעלי הבעה ודימוי, באמצעות התנועה השוטפת בלבד" (הגלגל, 17.7.47).

עמדה זו מסבירה מדוע תקף באותן שנים אותו מבקר את אלזה דובלון: "הנהגה הופיעה המחוללת המוכשרת במחזור מחולות הבנויים על שירייעם יהודיים שבגולה. היה זה מחול בליווי קול, שכן היא רקדה וגם שרה. וכאן ניתן אפוא הכושר להבחנה ולבירור. [...] מתוך שהיא שרה את הפזמונים, היא מצויה במצב סטאטי, ומתוך שהנעימה מוגבלת מאד, הרי גם הכוריאוגרפיה חיוורת ומצומצמת בתנועותיה. נמצא שהנושא אינו בא לידי ניב מלא".

אם באירופה סבב המחול המודרני בעיקר סביב נושאי האני והחברה, הרי בארץ התרכזו פחות בכעיות העולם. בתכניות כאן הושם מלכתחילה הדגש על ביטוי אישי (פיזי ורגעי) של דניה לויץ; על נושאים אוניברסאליים (הציפור הקטנה של מרגלית אורנשטיין, נעורים ולילה של האחות אורנשטיין), וגם על ריקודי אופי למיניהם. מאוחר יותר, כאשר השתוללה המלחמה, ובאירופה הושמדו מיליוני יהודים, ברפרטואר המחול המודרני בארץ היה לכך ביטוי מועט בלבד. ולא זו בלבד אלא שבשנות ה־40 חלה נסיגה, שהתבטאה בהתרחקות מן הרעיונות המהפכניים שניסו לבדוק בעבר ובהתרחקות על נושאים רומנטיים. החלה שיבה אל אלמנטים של הבלט הקלאסי, אם כי לאו דווקא אל החשובים שבהם. לא אימוץ הטכניקה, שהיתה דווקא נחוצה לרקדנים, אלא אימוץ תלבושות כמעט בנוסח ה"טיטי". העיסוק המועט יחסית בנושאים שמבטאים מעורבות חברתית פינה מקום אצל מקצת האמנים לעיסוק בנושאים של אופרטות קצפת. לאה גולדברג: "עכשיו גוברת יומיום המגמה לשוב אל הצורות מקודשות המסורת, לברוח מן הדיסונאנסים, להגיע במידת האפשר אל ההרמוניה, ולא להרמוניה חדשה ומחודשת אלא לאותה הרמוניה עצמה, שליטפה את האוזן והעיץ בימים עברו, ובחברה אשר כבר איננה בנמצא. [...] עכשיו רב הפחד מפני העתיד, ורבה מדי העייפות מפני ההווה" ("בלט גרטרווד קראוס באופרה העממית", 1943, מתוך תיקה של קראוס בארכיון הספריה למחול). התופעה בלטה במיוחד אצל גרטרווד קראוס. בשנות ה־40, הרפרטואר שלה השתנה. במסגרת האופרה העממית היה עליה ליצור מחולות שיתאימו לפרטיטורה וגם יקלעו לטעמו של הקהל. אבל למרבה ההפתעה, גם בערבי הבלט היא בחרה להגיש נושאים היאים יותר לבלט הקלאסי. בראיון עם חנה זמר הציגה הסבר חלקי לכך: "המאבק על הקיום מעלה חשיבותה של הצלחת הקופה ומוריד את משקל האמנות הצרופה" (שמור בארכיון המחול היהודי).

הרקדנים – רובם ככולם נשים – שהגיעו לארץ בשנות ה־20 וה־30, הביאו איתם את הרעיונות המהפכניים של המחול המודרני.

בשנים ההן נעשו כאן ניסיונות לכדוק חלק מאותם רעיונות, דבר שבא לידי ביטוי בין השאר בריקוד ללא מוסיקה (אגדתי, יהודית אורנשטיין, גרטרווד קראוס) ובצימצום התנועה עד למינימום. אבל שלא כמו באנגליה, ששם פתחו קורט יוס וסיגורד לדר בית־ספר ובו עיבדו את תורת מורס ורבים ורודלף פון לאבאן; ושלא כמו באמריקה, ששם היו עתידים דוריס האמפרי, חוזה למון, מרתה גראהם ובני דורס ליצור מחול מודרני מקורי, בארץ־ישראל לא התפתח לעומק סוג המחול הזה. היו התחלות מבטיחות, אבל לא היה להן המשך.

הניסיון ליצור ריקוד ארצישראלי היה, בסופו של דבר, מאולץ. הנושאים אמנם היו לקוחים מן התנ"ך, אבל אצל רוב היוצרים החומר התנועתי לא היה שונה מן המקובל. את הטכניקה לא פיתחו; הפקות יקרות לא יכלו לממן. הדבר שיכלו להתייחד בו היה העמקת הרעיונות הנועזים, שבשלב ההוא עדיין היו בוסר, ויתר הקשבה פנימה – אבל זה לא נעשה די. שנות ה־40 היו עתירות מופעים, אבל כאלה שלא היה בהם משום צמיחה או התפתחות. הרקדנים כמו ויתרו – מוקדם מדי – על העבודה הניסיונית, ובלהט העשייה לא חשו ברגרסיה ובהחמצה הגדולה, שיביאו למשבר החמור שהיה עתיד לפקוד את המחול המודרני הישראלי בתחילת שנות ה־50.



"RECOLLECTIONS OF A PEOPLE",
DEBORAH BERTONOFF

"זיכרונות עם", ברורה ברטונוב

(תצלום: מירקין)